

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

(тези лекцій - 4 год. для студентів V курсу з дисципліни «Теорія і практика акторської майстерності»)

Рівень вищої освіти – другий магістерський

Ступінь вищої освіти - магістр

Спеціальність 024 Хореографія)

Розробила: проф., к.п.н. СОСІНА В.Ю.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

Львів 2018

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ І СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

1. 1 З історії виникнення акторської майстерності

1. 2 Основи акторської майстерності

1. 3 Значення і специфіка акторського тренінгу

РОЗДІЛ 2. АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ В ГАЛУЗІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2. 1 Зміст і форми акторської майстерності в хореографії

РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ТАНЦІ

3. 1 Навчальна програма з акторської майстерності для дітей у жанрі хореографії

3. 2 Методичні рекомендації в області проведення занять з акторської майстерності для танцюристів

ВИСНОВОК

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТОК

ВСТУП

У наш час людям в соціумі проблематично відчувати себе розкутими, володіти своїми емоціями, спілкуватися без проблем, мати впевненість у собі. Більшість відчувають страх, агресію, невпевненість, не можуть висловити свої почуття і думки. Емоційна пригніченість призводить до внутрішніх затискачів, які проявляються не тільки в міміці, мови, але і в рухах. Вирішити ці проблеми допомагають вправи з акторської майстерності.

Акторська майстерність - це вміння, граючи якусь роль, бути самим собою. Парадоксально? Так. Але людина зобов'язана перевтілитися і почати мислити так само, як мислить його герой, так, само говорити і так, само рухатися. У танцях, як у виставі або кіно, необхідно відчувати образ. Стежачи за координацією і пластичністю, потрібно перетворюватися в людей, які відрізняються один від одного своїм характером і темпераментом. Тому володіти технікою акторської майстерності зобов'язаний будь-який танцюрист. Часто буває так, що танець виглядає просто шикарно, але таке відчуття, що чогось не вистачає. І, дивлячись на танцюристів, чомусь відчуваєш деяке розчарування.

Трапляється і зворотне - хореографічна постановка не вражає, але артист настільки майстерно передає характер свого героя, що аудиторія із захопленням і трепетом продовжує стежити за грою танцюриста. І секрет успіху такого виступу - акторська майстерність.

Головна ідея методики навчання - це навчити танцюристів творчо осмислювати образний зміст, що втілюється ними в танці. Це досягається через освоєння мови виразних рухів (пантомімічних і танцювальних), які використовуються в танці для образного втілення. Дитині легше осмислювати і втілювати танцювальні образи, якщо танець має сюжет, «що розповідає» про будь-які конкретні події, за участю взаємодіючих між собою різнохарактерних персонажів. Основна мета навчання акторській майстерності для школярів та

підлітків - це навчити розкриватися світу, позбавлятися від страхів і бар'єрів, пов'язаних зі спілкуванням з іншими людьми, виступом перед публікою.

Підлітковий період дуже складний не тільки для батьків і педагогів, але й для самої дитини. Щоб зруйнувати бар'єр скутості і затискачів йому потрібен час і спеціальні вправи з пластики тіла. А для дорослих головною ідеєю методики навчання - це відобразити стан душі. Так звичайний економіст, працівник офісу на уроках акторської майстерності може стати Кармен, яскравою і пристрасною. І виконати танець з відповідним характером і темпераментом. Або простий шофер розкриється зовсім з іншого боку, вміло виступить в ролі Джеймса Бонда. У свою чергу педагогам слід пам'ятати, що роль, яку він хоче дати танцівнику або танцівниці, все ж слід підбирати згідно з світоглядом, душевністю, характером і темпераментом самого виконавця.

Тільки в цьому випадку танець стане правдивим і органічним. А танцюристам потрібно бути щирими і справжніми, і головне не перестаратися. Адже глядач тонко відчуває межу між награністю і майстерністю.

Мета дисципліни - знайомство майбутнього педагога хореографічного колективу з технікою акторської майстерності та особливостями творчого процесу створення хореографічного образу у дітей різного віку.

З зазначеної вище мети витікають наступні **завдання** вивчення дисципліни:

1. Сформувати теоретичні знання про акторську майстерність у танці як окремому мистецтві;
2. Довести взаємозв'язок акторської майстерності та танцю;
3. Обґрунтувати необхідність використання техніки акторської майстерності в хореографічних школах, як ефективної системи виховання та розвитку учня, як окремої особистості, так професійного танцюриста;
4. Здійснити аналіз робіт К. С. Станіславського, у яких автор займається розробкою і дослідженням даних проблем;
5. Докладно розібрати і описати методику навчання акторської майстерності;

6. Вивчити прийоми і вправи для дітей різного віку;
7. Розглянути компоненти успішного досвіду впровадження техніки акторської майстерності, як інструменту розвитку та виховання дітей різного віку;
8. Показати як отримані знання та навички у сфері акторської майстерності допомагають на практиці педагогу для створення сценічного образу в хореографічній постановці;

РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ І СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

1.1 З історії виникнення акторської майстерності

Коріння професії «акторська майстерність» і «театральне мистецтво» можна знайти ще в первісному суспільстві, хоча, такого, поняття «мистецтво» тоді, звичайно, не існувало.

В епоху первіснообщинного ладу в кожному племені були присутні власні ритуали: ігрища, танці, священні дієства, різноманітні сцени, пов'язані з основоположними моментами життя суспільства (ритуали, спрямовані на взаємини з силами природи і духами предків, зміна часів року і дієства, що сприяють підвищенню врожаю, мисливство та ритуали для залучення багатой здобичі). Як правило їх проводили шамани, часто влаштовуючи з ритуалу цілу виставу (див. рис 1).

Для додання значення образу і своєю дією, для підтримки свого індивідуального мистецтва шамани стали використовувати костюми і маски.

Але основним завданням було емоційний вплив на членів племені. Це надалі розділило людей на виконавців і спостерігачів, тобто - на виконавців дій - акторів і глядачів, де артист знаходився з глядачами один на один. Це можна позначити, як початок виникнення театру. Зараз цьому підібрали термін **«пратеатр»**.

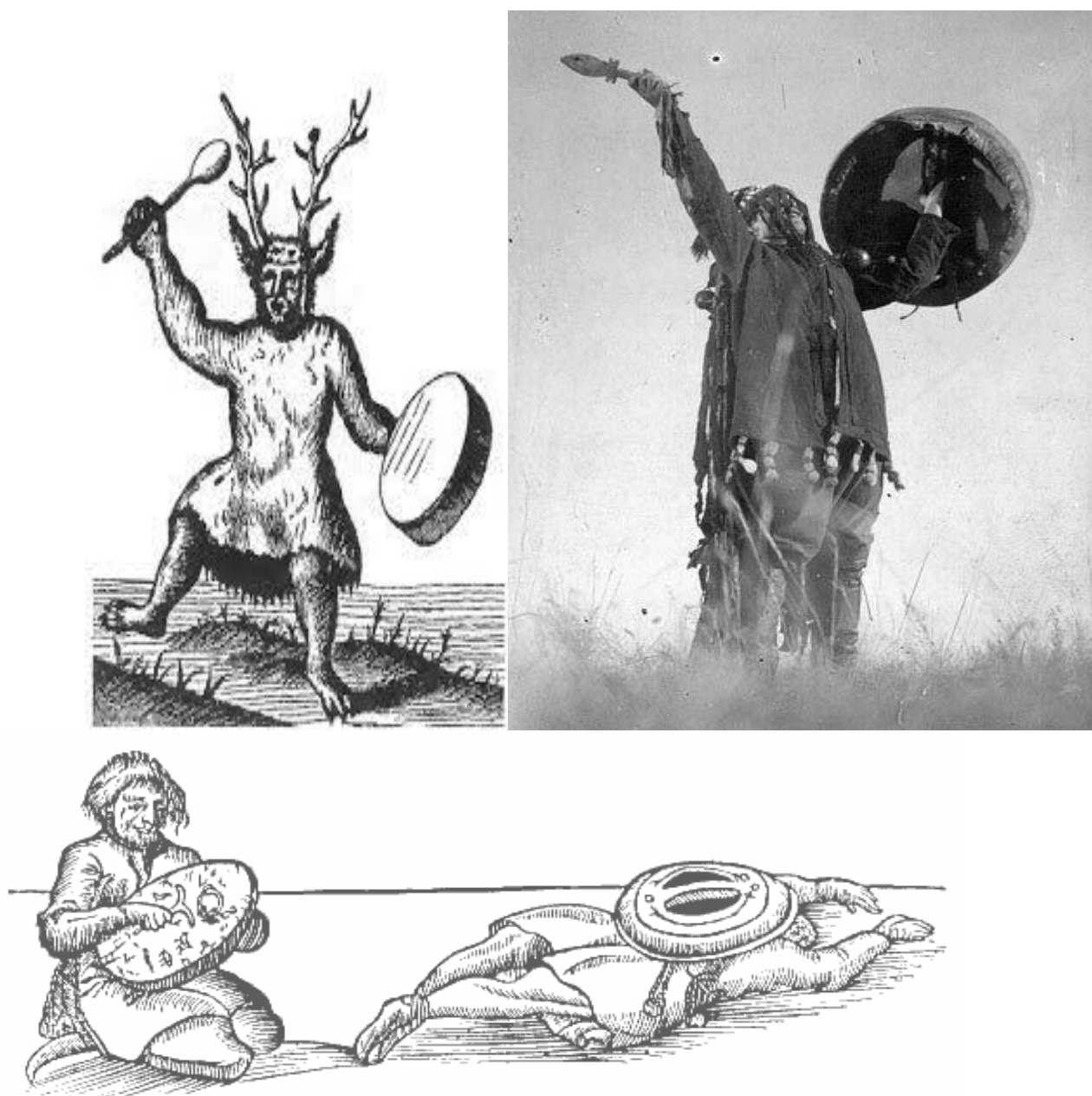


Рис. 1. Шамани

Потім намічаються два шляхи розвитку театру в цілому та акторської майстерності зокрема. I шлях - можна простежити на прикладі країн сходу, тут театр зберігає стійкий зв'язок з релігією, і акторське мистецтво формується під впливом притаманних релігії алегоричних прийомів виразності, спектаклі ставляться в основному на релігійну, міфологічну, епічну тематику.

II шлях – бере свій початок у стародавній Греції, де в драматургії і театральному мистецтві все виразніше звучать світські, соціальні мотиви, що сприяють більш гнучкому розвитку різних форм театру і акторських технік.

Сценічне мистецтво, у тому самому вигляді, в якому ми з вами звикли його бачити, зародилося якраз в Стародавній Греції (див. рис 2).

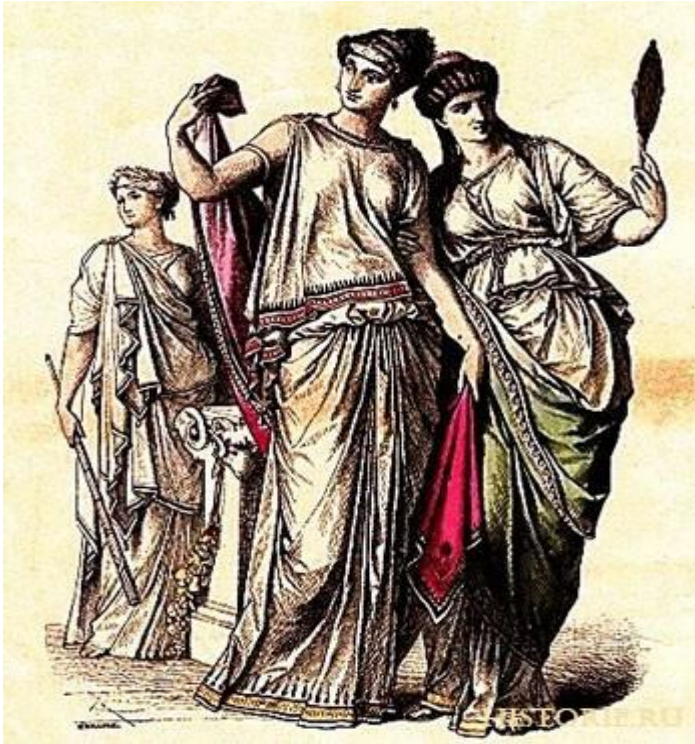


Рис. 2. Сценічне мистецтво в Стародавній Греції

Тут професія актора була дуже популярна. Кожен прославлений полководець, вважав своїм обов'язком мати при собі штат акторів, які крім іншого навчали його ораторському мистецтву. Імена хороших акторів були відомі всьому місту, і глядачам часто не вистачало місць на спектаклях.

Майстерність самого актора, відточувалося роками, а грати давньогрецьким артистам було складніше, ніж нашим сучасникам. Театри мали величезні розміри, мікрофонів не було, актори повинні були бути почутими і побаченими з будь-якого місця в театрі, тому їх обличчя обов'язково закривалися великими масками в трагедіях, що зображують горе, а в комедіях - радість; актори надягали високі головні убори, ставали на котурни, яскравість і виразність рухів актора приховував широкий, довгий плащ в трагедіях, а в комедіях величезний накладний горб і живіт. Тому актор міг тільки своїм голосом виразити всю гаму почуттів та емоцій, передати напружений хід дійства.

У Стародавньому Римі акторська професія була менш престижна. Пошана і повага отримували лише ті, хто домігся блискучих успіхів в акторській майстерності. Спочатку акторське мистецтво Стародавнього Риму йшло паралельно з Грецією, але в епоху імператорів театр став витіснятися цирком і пантомімою; акторське мистецтво занепало.

На початку нашої ери ця професія взагалі перестала бути відомою, тому на гру акторів стали дивитися, як на гладіаторські бої. Цю традицію цілком підтримала середньовічна Європа, де театралізовані вистави довгий час вважалися бісівськими, бродячі народні трупи безжалісно переслідувалися церквою, хоча протягом багатьох століть у всіх королів при дворі знаходилися блазні і лицедії, які постійно розважали свого правителя та його гостей. Деякі були зневажені публікою, а інші мали владу порівнянну з міністром або радником короля.

На Русі в середні віка професія актора (спочатку ними були скоморохи) була пов'язана з небезпекою, бо якщо комусь не сподобались уявлення, скомороха могли побити, зламати інструменти, випустити його звірів, а самого посадити в в'язницю (див. рис 3) ..



Рис. 3. Скоморохи

Зміна ставлення до театру і акторської майстерності в кращу сторону почалася з приходом епохи Відродження, але актори ще довго не могли розраховувати на повагу оточуючих. Ось один із прикладів. У XIX столітті один з відомих російських підприємців Сава Мамонтов, перебуваючи в Італії, захотів стати оперним співаком, проте його насильно привезли додому під загрозою батьківського прокляття, до того ж всі російські ділові кола були вкрай обурені тим, що сталося.

Але повернемося до епохи Відродження. Акторська майстерність епохи Відродження успадкувала багато елементів сценічної культури народного театру середньовіччя. Окремі сценічні умовності формувалися століттями і міцно увійшли в ужиток театру того часу. Але, природно, що драматургія Шекспіра, Марло, що настільки багато і різноманітне показувала характери персонажів, стала вимагати іншої акторської гри, ніж та, яка була потрібна для втілення абстрактних образів чеснот і вад у містерії, мораліте і фарсах середньовіччя, які в основному були поставлені цілком силами любителів, окремі професіонали залучалися до дійства не часто. Саме тут виникає пильна увага до актора, з'являються прагнення навчити його рахуватися в першу чергу не з собою, а з творчим задумом автора п'єси. Професія актора починає наближатися до сучасного її варіанту.

Акторська майстерність стала престижною професією тільки в кінці XIX і на початку XX століть, коли з'явився режисерський театр, що в свою чергу призвело до розробки та реалізації нових акторських методик та тренінгів. В даний час це одна з найцікавіших і найунікальніших професій, бо єдиним інструментом у роботі актора є він сам. Він стає інструментом в умілих руках режисера, майстром і продуктом професійної діяльності. Незважаючи на величезні можливості театру і різноманітність засобів художньої виразності, кожен актор все одно виходить один на контакт із повним залом глядачів. Яким би маститим і відомим не був режисер вистави, художник, композитор, кінцевий результат залежить від майстерності актора, тому що він є накопичувачем і провідником ідей постановочної групи. Тут важливі не тільки

зовнішні дані і голос, але і чарівність, кураж, безпосередність, почуття ритму, стилю і смак. Все це якраз дозволяє хорошому актору бути таким різним навіть в одному і тому ж спектаклі, допомагає відтворити внутрішній світ персонажа і захопити глядацьку аудиторію своєю грою і майстерністю перетворення. Високий рівень акторської майстерності може у багато разів збільшити і посилити творчий задум постановки; тоді як низький, непрофесійний рівень акторської гри - знищити, звести нанівець саме блискуче постановочне рішення. Саме в цьому і полягає суперечливість професії актора, яка обумовлює великі психологічні труднощі. З одного боку, актори вкрай залежні від безлічі факторів (від можливостей, закладених драматургом у рольовому матеріалі і режисерського вміння працювати з актором до злагодженої роботи театральних технічних цехів під час вистави і настрою глядацького залу); з іншого боку - саме в акторі укладена квінтесенція всього театрального мистецтва. Напевно, не дарма протягом світової історії театру популярність жодного самого іменитого режисера або драматурга не може зрівнятися з рівнем популярності маститих акторів: саме вони стають справжніми володарями дум глядачів, втілюючи і символізуючи театр. Успішні актори, голосно заявили про свій талант і здібності, користуються успіхом не тільки на театральних підмостках, але і в середовищі міських еліт усіх рівнів, вони стають постійними учасниками суспільного життя, почесними громадянами, являють собою приклад активної життєвої позиції. Громадськість не обходить їх своєю увагою. В даний час відомих акторів називають істинними вершками суспільства і прикрасою світу.

1.2 Основи акторської майстерності

На жаль, у більшості випадків, глядачеві, що спостерігає за актором, завжди його робота, здається, простою, а те, що за його плечима кропітка і важка праця - спеціально вигаданою брехнею, покликаною виправдати високі гонорари високооплачуваних і знаменитих акторів. І лише деякі розуміють, що

у кожного актора свої секрети акторської майстерності, що привели його до олімпу.

Ось лише 5 секретів акторської майстерності:

1. Хороший актор - різний актор

Коли ми бачимо справжнього актора, ми стаємо немов його «жертвою». Тут і зараз він здатен викликати у нас на очах сльози або на устах посмішку. Він може змусити нас повірити в диво, співпереживати, ненавидіти, горювати, чекати наступної його появи на сцені або на екрані. Можна з упевненістю сказати, що глядача підкуповує різноплановість улюбленого актора, його здатність глибоко занурюватися в роль, оживляти свої персонажі і змушувати забути глядача навколишню дійсність.

2. Поставлений голос і чітка дикція

Ці складові входять в секрети акторської майстерності. Причому поставити голос, навчитися голосно і довго говорити не так просто. Це вимагає і регулярних тренувань і уроків професійних педагогів з акторської майстерності і навіть занять вокалом. Навіть кричати на сцені потрібно за своїми правилами, щоб не зірвати голос. Корисні й різні вправи для постановки і розвитку правильного дихання. Для танцюриста – це віртуозна техніка його рухів.

3. Вміння імпровізувати і розвинена фантазія

Допомагають з блиском вийти з будь-якої ситуації. На сцені може статися всяке: вилетіти з голови репліка, впасти штани або зламатися декорація. Почуття гумору чи вміння підлаштуватися під будь-яку ситуацію не за сценарієм теж один із секретів акторської майстерності.

4. Не боятися аудиторії

Не боятися аудиторії, сміливо виходити до свого глядача, не включати ступор перед камерою - цього всього актор вчиться роками, зігравши чимало ролей, прочитавши не одну книгу.

5. Харизма

Це та якість або, можна сказати, стан душі, який дозволяє акторові «чіпляти» кастинг-директора, режисера, глядача. Не обов'язково бути красивим, струнким і м'язистим, блондином з блакитними очима або брюнеткою з очима фісташкового кольору. Потрібно випромінювати потужну енергетику, вміти вигідно піднести свої переваги, що, безсумнівно, є важливим секретом акторської майстерності.

Глядач може полюбити абсолютно різних героїв (зі шрамами або без, з волоссям або лисих, з брутальним видом або непоправних романтиків), але він ніколи не купиться на фальш, бездарність, невпевненого в собі і своєму таланті «актора». Актор - це звучить гордо і, щоб їм називатися, потрібно вчитися акторській майстерності. Акторську настройку можна і необхідно проводити з насолодою, як багато хто думає, з посмішкою; просто переходячи від завдання до завдання, як ми звикли говорити, не забуваючи при цьому про точні та маленькі коментарі і пояснюючи про їх здатності, користь і необхідність тої або іншої вправи для професійного зростання. У Станіславського труднощі практики і теорії з'єднані воедино.

РОЗДІЛ 2. АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ У ГАЛУЗІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1 Зміст і форми акторської майстерності в хореографії

Сучасний рівень та особливості розвитку танцювального мистецтва, дозволяють говорити про те, що у виконавському трактуванні танцю зникає одне з його невід'ємних якостей - художня виразність.

Техніка сценічного танцю ускладнюється, але, удосконалюючи її, танцівники часом прагнуть до ефектності, спортивного азарту виконання танцювальних елементів, залишаючи без уваги музикальність і натхненність пластики, - все те, чим завжди відрізнялася вітчизняна школа танцю. Педагоги першочерговим завданням вважають оснащення учнів віртуозною технікою, що нерідко здійснюється на шкоду розвитку артистичності та виразності. В

результаті - «хореографічний текст перестає бути мовою, якою розмовляють (танцюють) виконавці» (16, с.14). Танцювальні критики, педагоги і хореографи все частіше піднімають проблему збереження традицій виховання танцювальної виразності.

Юний танцівник, володіючи хорошими хореографічними даними і досить добре володіючи виконавською технікою, лише через кілька років роботи в творчому колективі знаходить навички танцюючого актора, свободи і виразності рухів. Але це дається не кожному. Виникає проблема: даний рівень підготовки - об'єктивна закономірність, з якою потрібно примиритися, або необхідно домагатися, щоб випускник хореографічної школи вливався в творчий колектив не «заготовкою», що вимагає подальшої ретельної обробки в умовах складної, часом конфліктної ситуації театрального життя, а молодим фахівцем, здатним вирішувати різні акторські та виконавчі завдання. Напевно, критерії школи класичного танцю повинні відповідати останньому. З цією метою, як вважають майстри-педагоги, потрібно створити необхідні умови для розвитку творчої особистості, а головне, - приділити більше уваги танцювальній виразності майбутніх артистів поряд з вирішенням завдань суто «технічного» характеру, таких, як навчання сучасній лексиці сценічного танцю, формування класичних ліній тіла танцівника і ін. Більш того, художньо-творчий розвиток необхідно розглядати як надзадачу навчання, а «технічний» у свою чергу - в якості обов'язкової умови для досягнення кінцевої мети - виховання актора - танцюриста.

Проблема виховання танцювальної виразності виникала на різних етапах розвитку хореографічної педагогіки, перебуваючи в тісному зв'язку з безперервним підвищенням технічного рівня виконання танцю. Досвід відомих майстрів-педагогів - А. Горської, А. Ваганової, Н. Тарасова та ін., представлений у спогадах, висловлюваннях і практичних рекомендаціях, дозволяє говорити про існування стійких традицій у підході до вирішення художньо-мистецьких завдань навчання танцівника.

Разом з тим стильове розмаїття сценічного танцю, оригінальні форми хореографічного мислення відкривають нові грані відносно виразної і техніко-конструктивної сторін пластичного образу, який, по суті є художнім знаком, тоді як актор виступає як «носіє» такого знаку.

Розвиток режисури в області хореографії дозволяють сьогодні впритул підійти до проблеми пластичної експресії як вираження мовою тілесних рухів емоційно-психологічного стану в танці.

Йдеться про проблему танцювальної експресії (фр. expression - виразність) представленої в руслі традицій вітчизняної танцювальної педагогіки, а також у взаємозв'язку «технічних» і «творчих» завдань підготовки артистів танцю. У цьому контексті **поняття «танцювальна виразність»** пропонується розглядати як якість танцівника, що виявляється в здатності передавати танцювально-виразними засобами зміст хореографічного тексту і виступає як єдність художньо-мистецьких, психо-фізичних, комунікативних та кінетичних якостей виконавця.

Майстерність танцівника припускає професійне володіння танцювально-виразними засобами в умовах сценічного завдання. Вивчати класичний танець - значить пізнавати його виразні засоби, його мову (13, С.66). Але які засоби використовує танцівник, досягаючи експресивного ефекту в танці, щоб передати глядачеві його зміст?

До таких виразних засобів можна віднести: **пластику тіла, танцювальний рух-дію, танцювальну позу, танцювальний жест, динаміку пластики - темп, музично-пластичний ритм, просторову амплітуду виконання руху, просторовий напрямок, розташування, переміщення і ракурс фігури танцівника (візуально-семантичне значення).**

Всі ці компоненти системи виразних засобів в сценічній реальності мають певні знакові функції. У даному випадку відбувається навмисне абстрагування від таких виразних засобів хореографічного мистецтва, як пантоміма, міміка, акторська майстерність (засіб перевтілення і розкриття художнього образу), форма тіла танцівника (візуальний образ-силует), костюм, декорація, прийоми

режисерського монтажу, світлова режисура і ін. з метою граничної конкретизації специфіки власне танцювально-виражальних засобів виконавця.

Експресивність (виразність) виникає в результаті знакового «оформлення» фігури і дій виконавця. За допомогою танцювально-виражальних засобів танцівник-інтерпретатор здійснює передачу інформації, закодованої у вигляді хореографічного тексту. Така інформація може відображати пластичну характерність танцювального образу, його емоційний стан, певне почуття - ставлення, конкретну дію героя в сценічній ситуації, хореографічний образ в цілому і нарешті, зміст усього танцювального дійства. Виразні засоби хореографії, що розглядаються в якості мовної - знакової системи, мають одну особливість. На відміну від вербальної мови, в якій слово-знак має зафіксоване семантичне значення, танцювальна мова характеризується нефіксованою семантикою своїх знаків. Тому в мові танцю велике значення має виразна сторона «вимови» - виконання, «інтонування», в процесі розшифровки елементів мови - розуміння змісту пластичного образу.

Використання тут сучасних поглядів на театральне мистецтво не є спробою формалізації хореографічної педагогіки, скоріше навпаки - пошуком шляхів творчого розвитку артиста танцю.

У період становлення вітчизняної школи класичного танцю методи і прийоми навчання танцювальній майстерності, в тому числі і танцювальній виразності, визначалися на розсуд педагога, на основі індивідуального досвіду. Великий вплив на вітчизняне хореографічне мистецтво справила творчість, а потім і педагогічна діяльність А. Дункан. Виразність була суттю, стержнем, основою її танцю. Кожен рух, що виходить від внутрішнього інтуїтивного імпульсу - єдиного сплаву думки, емоції і почуття, не може бути невиразним. Це був час широкого розповсюдження різних видів танцю: «виразного», «пластичного», «вільного», що формувалися на основі розробок теорії виразного жесту Ф. Дельсарта, системи ритмічного виховання Ж. Далькроза, теорії виразного танцю Р. Лабана.

Зараз назріла необхідність звернутися до подібних прийомів виховання танцювальної виразності, переосмислити їх, збагачуючи досвідом сучасної танцювальної педагогіки. Зауважимо, що в цей період в хореографічній школі викладали такі предмети, як міміка і пантоміма, де виконувалися спеціальні вправи та етюди і відпрацьовувалися танцювальні номери сценічної практики, тобто вирішувалися завдання виховання артистизму, виразності жестів і рухів через усвідомлення пластичного образу, щоб потім придбані навички з'єднати з відпрацьованою технікою класичного танцю. Освоєння пантомімних рухів, як наближених до побутового жесту, до реальності життєвого руху, служило перехідним етапом до виразного танцю.

Танцювальна педагогіка 20-30 років мала цікаву особливість - відсутність єдиної методики і широкий розмах експериментальної студійної творчості, або спиралася на чудові зразки театрального мистецтва, або заперечувала всі класичні канони. Педагогічні традиції вітчизняної танцювальної школи, способи і прийоми навчання осмислювалися і сприймалися педагогами нового покоління індивідуально, шліфувалися згідно з естетичними вимогами часу. Найкраще, основне зберіглося, але багато чого, цінного, залишилося незатребуваним. У зв'язку з цим знову і знову виникає необхідність звертання до історії вітчизняної хореографічної педагогіки, щоб «повернути до життя» традиції виховання артистизму та виразності виконання танцювальних рухів.

Наступний період, пов'язаний з ім'ям А.Я. Вагановой, яка створила науково-обґрунтовану методику класичного танцю. У педагогічній діяльності А.Я. Ваганової основна увага приділялася завданням технічного характеру. Це були завдання художнього виховання фізичного апарату актора, набуття ним найвищої техніки заради образного і виразного танцю (10, С.17). «Ваганова, задаючи комбінації, знімала всяке стилістичне забарвлення. Клас її був сухий, «технологічний» (6, С.160). Зрозуміло, виховання професійної форми тіла, досягнення повної координації рухів і освоєння танцювальної техніки - основа виконавської майстерності, його фундамент. Але не можна забувати, що «самі по собі арабески, аттітуди, жете великі і маленькі, ще нічого не говорять, якщо

вони не наповнені думкою і почуттями. У такому випадку це лише «біомеханічні» вправи - гімнастика, набір рухів і поз. Наповнений ж конкретним почуттям рух стає виразником стану людини, його переживань ...»(5, С.33).

Результати творчої роботи А.Я. Вагановой були взяті за основу методики викладання класичного танцю в нашій країні. Використання принципів цієї методики в практиці значно підвищило якість навчання. Крім того, змінився сам процес засвоєння учнями хореографічної лексики. Тепер під час занять учень не тільки спрямовував свої зусилля на контроль за роботою м'язів, але усвідомлював завдання вправи, його мету, правила й особливості виконання.

Як же до проблеми виховання танцювальної виразності ставилася А.Я. Ваганова? У її книзі ми знаходимо: «Досягнення в танцювальному екзерсисі повної координації всіх рухів людського тіла змушує надалі надихати рух думкою, настроєм, тобто надавати їм ту виразність, яка називається артистичністю» (3, С.13). Як видно, завдання виховання танцювальної виразності А.Я. Ваганова визначала як послідовні. У цей період вимоги до виконавця у виставах «драматичного танцю» відносно художньої виразності втілення хореографічного образу були досить високими. Психологічна сила дійства жесту, міміки, дієвості пластики і танцю відігравали велику роль у розкритті змісту хореографічного твору.

Це був період, коли вітчизняна хореографічна школа зайняла провідне місце в світі. Такі майстри танцювальної сцени, як О.В. Лепешинська, М.Т. Семенова, Г.С. Уланова та інші вражали глядачів не тільки досконалою технікою, а й виразністю, натхненністю танцю. Витоки такого успіху не тільки в природній обдарованості артиста, але і в діяльності педагога. Тільки такими способами досягалося тоді оволодіння майстерністю виразного танцю, - проблема досі не з'ясована в тій мірі, щоб можна було ясно визначити принципи і методику.

У наступний період, пов'язаний з діяльністю нового покоління педагогів-хореографів (40-70 рр.), змінився погляд на взаємозв'язок «технічних» завдань

виховання з завданнями художньо-творчого характеру. У цьому сенсі діяльність Н.І. Тарасова як педагога-практика і автора книги про методіку класичного танцю, заслуговує особливої уваги. Наскрізною ниткою через усю книгу Н.І. Тарасова проходить думка про природній сенс кожного руху класичного танцю, про те, що якщо виконувати вправи виразно, то «мова» танцю знаходить ту дієву силу, яка є гідною в передачі смислової, образної, емоційної інформації і стає зрозумілою кожному. Такий підхід відкриває перспективи творчих пошуків у хореографічній педагогіці. Завдання виховання виразності рухів Н.І. Тарасов пропонує вирішувати в самому процесі освоєння танцювальної лексики і рекомендує вибудовувати систему викладання таким чином, щоб учні усвідомлювали рухи, які відпрацьовуються під час уроку, як засоби вираження почуттів і думок.

«Навіть найпростіший *battement* треба виконувати під час уроку художньо, тобто пластичне та осмислене. Уроки класичного танцю (з першого до останнього класу) нерозривно пов'язані з освоєнням виразних засобів, на які спирається майстерність балетного артиста» (47, С.20, 24).

Прийоми і способи виховання танцювальної виразності, які використовував Н.І. Тарасов, може і не були чітко розробленою системою, але вони існували, про що свідчать спогади його учнів. Завдання освоєння виразних навичок у процесі вивчення лексики класичного танцю були поставлені і теоретично обґрунтовані, але сьогодні, на жаль, ми не володіємо конкретними практичними рекомендаціями щодо їх вирішення. Проблему виховання танцювальної виразності багато педагогів-хореографів намагалися вирішувати оригінальними методами, в тому числі запозиченими з інших сфер освіти і виховання.

Наприклад, використовувалися: принципи акторської психотехніки, прийоми активізації творчого мислення, методика навчання з елементами гри та імпровізації, інші допоміжні способи і прийоми, такі як образно-метафоричне порівняння, емоційна виразність при виконанні завдань. Подібні

експериментальні пошуки надали позитивний вплив на практику танцювальної педагогіки.

Узагальнюючи короткий історичний аналіз розглянутої проблеми, можна сказати, що художньо-творчі завдання хореографічної освіти залишалися певною мірою відокремленими від завдань «технічного» характеру і не отримали достатнього обґрунтування.

Складність навчання мистецтву класичного танцю полягає в тому, що єдина мета - виховання танцюючого актора - досягається за допомогою вирішення двох різних завдань: «технічного» (розвиток зовнішньої техніки артиста) і «творчого» (розвиток внутрішньої техніки, тобто вміння наповнювати танцювальні рухи живим почуттям. (Р.В.Захаров).

Спроби вирішувати їх паралельно з подальшим з'єднанням результатів не були достатньо переконливими, щоб прийоми і способи привели до обґрунтування методики виховання танцювальної виразності. У більшості випадків переважали «технічні» завдання.

Курс «Майстерність актора», як практична дисципліна, викладається в хореографічних училищах, де використовуються принципи театральної педагогіки К. Станіславського. У програмі з «Майстерності актора» вказується, що головні завдання цього предмета - оволодіння внутрішньої технікою артиста, пластичною виразністю і методом роботи над хореографічним твором (15, С.3).

Сьогодні багато говориться про необхідність виховання актора - танцюриста, який досконало володіє виразними можливостями свого тіла - слухняного, прекрасно налаштованого «інструменту душі». Якими ж прийомами і способами можна досягти цієї мети? Що взяти за основу виховання танцювальної виразності, здатності наповнювати танець емоційним і образним змістом?

Насамперед, потрібно торкнутися проблеми сенсовного змісту елементів хореографічного тексту в тому плані, як ставиться до цього безпосередній виконавець. Танцівник, часом, не замислюється, чому за одним рухом (або pas)

впливає інше, як складається змістовна структура твору, на чому ґрунтується логіка взаємозв'язку елементів у композиції танцю.

Він в цілому «довіряє» автору хореографічного твору. Його завдання - донести художній текст до глядача, наповнивши його «життям», емоційною і художньою виразністю. В даному випадку виконавець виступає в ролі посередника (у повному розумінні цього слова) в передачі естетичної інформації з певними правами на інтерпретацію, на співавторство. Він служить свого роду засобом передачі думки автора глядачеві. Щоб виконавець ідеально виконував свої функції, він зобов'язаний не тільки формально передавати закладену в танці інформацію, але усвідомлено «говорити», розуміючи зміст і значення кожного відтвореного «слова», кожної одиниці хореографічного тексту. Тільки таким чином текст, інтерпретований виконавцем, знайде дійсне значення танцювальної мови, осмислено, ясно, виразно.

Вивчити танцювальні рухи - не означає оволодіти мовою танцювального мистецтва як засобом образного хореографічного мислення. Необхідно освоїти смислові поняття лексики, в цьому полягає головний принцип навчання мови, який часто ігнорується в хореографічній педагогіці.

У цьому зв'язку знайомство з поняттями класичного танцю (*aplomb*, *croise*, *effacee*, *en dehors*, *en dedans* та ін.) повинно здійснюватися не тільки з точки зору фізіологічного акту руху в просторі сцени, але повинні враховуватися й їх семантичні (значення слів), семіотичні (значення знаків, жестів) значення. Саме з цієї точки зору лексика класичного танцю може бути розглянута як система узагальнених, абстрагованих, доведених до символічного знаку природних рухів і жестів людини, «обмежених» певними естетичними рамками, що виражають, насамперед його емоційне ставлення до дійсності.

Це положення також може бути одним з принципів виховання танцювальної виразності. Наприклад, при вивченні поз класичного танцю положення корпусу *croisee* і *effacee* можна трактувати як умовні семіотичні значення з тим, щоб поза усвідомлювалася учнем як символічне поняття, як

пластичний знак: effacee - «відкритість», «правдивість», «відвертість», «незахищеність».

Поza класичного танцю - це основна його мовна одиниця і в той же час - це свого роду жест, що впливає з осмисленого і виразно виконаного дійства, але жест такий, в якому бере участь все тіло танцівника (18, С.12-13). Основу танцювальної виразності Н.І. Тарасов бачив у розумінні танцювальної пози як жесту, а жест - це пластична емоція, яскравий прояв, почуття, відносини. Будь-який рух є ієрогліф зі своїм власним, особливим значенням, говорив В.Мейерхольд, тобто будь-який рух, по суті, піддається розшифруванню смислових імпульсів, що породили його. «Пластика танцювальної пози-жесту як сценічного, так і навчального характеру повинна відображати живе почуття музичної теми, бути засобом вираження змісту музичного твору» (18, С.18).

Таким чином, з метою виховання танцювальної виразності потрібно направляти учня на досягнення жестиальності - внутрішнього психофізіологічного стану (відчуття) при виконанні танцювального руху на основі емоційної творчої установки. Іншими словами, тільки прояв жестиальності як моменту реалізації творчої установки танцівника у виконанні танцювального руху всім тілом (організмом як цілісністю) дає ефект виразного танцю. Причому така жестиальність у кожного танцівника буде характеризуватися індивідуальним «пластичним тембром», як індивідуальний побутової жест кожної людини.

Н.І. Тарасов писав: «Пластична умовність пози цілком реалістична. При виконанні однієї тільки пози arabesque, не порушуючи її хореографічного ладу, можна виразити найрізноманітніші за характером сценічні дійства - від тонкої і світлої лірики до глибокого драматизму» (18, С.12). Таким чином, після того, як будуть освоєні канонічні пози і позиції рук, можна пропонувати учням «фарбувати» виконання цих поз і позицій певним почуттям, настроєм в «унісон» з музичними інтонаціями. Як, наприклад, М.Фокін в «Шопеніані» надавав класичним позиціям рук поетико-романтичну «тональність», особливо

в третій позиції з трохи опушеними, «скинутими» кистями, «мовцями» про романтичну смутку.

Відповідно повинні «інтонувати» положення корпусу, голови і спрямованість погляду, і, звичайно ж, емоційна міміка як «жест» особи виконавця - яскраве і однозначне прояв почуття. Використовуючи різний за інтонаційним характером музичний матеріал, в кінцевій стадії освоєння форм *port de bras* можна виконувати ці форми не тільки в різному темпо - ритмічному малюнку, а й з різним виразно-смісловим характером: «експресивно», «лірично», «героїчно», «безпорадно» і т.д., даючи можливість пошуку індивідуальної пластичної виразності. Завдання педагога в цьому випадку - здійснювати корекцію дій учня, уберігаючи його від зайвого акторства, манірності, але збуджуючи творчу активність. Велике значення у вихованні танцювальної виразності може мати розвиток в учнів асоціативно-символічного і образно-метафоричного мислення шляхом ускладнення адажійних композицій пластично-образними завданнями («дівчина-птаха», «квітка», «юнак-вітер», «скакун», «лев»).

«Виразні засоби танцю історичні. Жест - його виразне, «німе слово» було доступною формою спілкування в самих різних віддалених епохах. Відточуючи, виразність жесту створили передумови народження танцю» (19, С.31). Якщо першоосновою танцю є жест, як емоційна дія, то навчання танцювальній майстерності може ґрунтуватися на здійсненні учнем творчої установки до виконання танцювальних рухів, на принципі вивчення мови через стан пластичної жестиальності.

У цьому випадку процес освоєння хореографічної лексики буде органічно поєднувати в собі завдання «технічного» характеру, мета яких навчити правильному «вимову» елементів танцювальної мови, і завдання художньо-творчі, за допомогою вирішення яких виховується здатність трактувати мовні одиниці як виразно-сміслові поняття, використовувати пластику танцю в якості мови для передачі емоційної, образної та смислової інформації.

При розгляді природи танцювальних рухів як основи у вивченні «абетки» класичного танцю, танцювальний елемент буде усвідомлюватися не як простий рух, а як дія, спонукання думкою, почуттям, як «рух - жест», наповнене глудом, і урок не буде сприйматися як комплекс вправ, але як школа виховання творчого мислення.

Наприклад, при вивченні *battement tendu* вперед педагог може поставити учневі завдання рухом ноги висловити смисл жесту «прохання» (протягнутої руки) або прагнення - спроби рушити вперед, залишаючись в естетичних і «технологічних» рамках - умовах виконання класичного танцю. У цьому випадку на дію - жест працюючої частини тіла буде мимоволі «відгукуватися» все тіло учня, приймаючи участь у емоційно-дієвому акті. Таким чином, відбудеться природне об'єднання «технічного і «творчого» завдань навчання.

Як відомо, велику роль при навчанні танцю грає музичний супровід. Емоційна атмосфера, створювана звучанням музики, була тим середовищем, тією основою виховання виразності, на яку спирався у своїй педагогічній системі В.Д. Тіхоміров. Осмислюючи цей досвід, викладач класичного танцю зобов'язаний приділяти особливу увагу не тільки розвитку ритмічного, а й емоційно-дієвого зв'язку музики і танцю. Причому музична тема повинна сприйматися не приблизно, а як емоційно-образний початок, - писав Н.І. Тарасов.

Тому необхідно стимулювати в учнів бажання відображати інтонації музики в танцювальній пластиці. «Не треба боятися прояви в учнів музично-пластичних інтонацій, бо це не порушення навчальних традицій або канонів хореографії, а всього лише подолання «холодної» техніки руху ... Уміння захоплено вникати в музичні інтонації «змусить» учнів сприймати навчальні завдання не як схему рухів, а як живу, творчо дієву пластику танцю» (18, С.16-22).

Виховуючи артистичну емоційність, потрібно надавати учням певну свободу прояву почуттів, що відповідають змісту музики, виражати через рух емоційний стан. Причому задане педагогом чергування пластичних емоцій при виконанні якого-небудь *exercice* повинно досить точно відповідати логіці

інтонаційного змісту музики. У цьому випадку музичний матеріал буде основою, що спонукає до жестикуальності і пластичного інтонування. «Музика повинна не просто допомагати виконавцю ритмічно рухатися в танці, а емоційно заражати його, допомагати вихованню пластичної виразності» (9, С.545). Логічний зміст (хоча б найпростіша думка, абстрактне значення), крім методичних завдань, зобов'язаний визначати взаємозв'язок і послідовність рухів класичного танцю, об'єднаних в навчальну комбінацію, і відповідати за формою і змістом музичному супроводу.

Пропонована педагогом смислова логіка хореографічних рухів, об'єднаних в навчальний приклад, усвідомлювана і виконувана учнями емоційно, підведе їх до відчуття осмисленої виразності танцю.

Наявні недоліки у виконавській майстерності артистів танцю націлюють педагогів на пошук вдосконалення методики викладання і, насамперед, в плані розвитку здатності передавати мовою танцю емоційну і образно-смислову інформацію. «Актор хореографічного театру, насамперед актор, а потім танцівник» (10, С.60). Але одна здатність до виразності в танці мало коштує без наявності коштів для її прояву, без інструменту виразності - професійно вихованого тіла танцівника і навичок технічно бездоганного використання сучасної танцювальної лексики. Виховання учасника танцювальної студії за принципом Н.І.Тарасова має гармонійно поєднувати в собі завдання, пов'язані з професійною формою, технічним вдосконаленням, і завдання художньо-творчого характеру, щоб, дотримуючись кращих традицій педагогіки, у навчанні частіше використовувалися танцювальні комбінації, в яких є думка - зміст, образ - характер і почуття - ставлення.

СПИСОК

1. Бахрушин Ю.А., Історія російського балету, М., 2 007.
2. Ваганова А.Я., «Основи класичного танцю» М., «Мистецтво», 2008. - 85 С.
3. Васильєва, Н. Танець [Текст]/Н. Васильєва.- Москва, 2007. - 105 С.
4. Захава, Б. Є. Майстерність актора і режисера [Текст]: навч. посібник/Б. Є.

5. Захава.- 5-е вид.- Москва: РАТІ-ГІТІС, 2008. - 432 с.
6. Захаров Р.В., Бесіди про танець, М., 2005. - 56 с.
7. Збруєва, Н. В. Ритмічне виховання актора [Текст]/Н. Збруєва.- Москва, 2007. - 123 с.
8. Зверєва, Н. А. Створення акторського образу: словник театральних термінів [Текст]/Н. А. Зверєва, Д. Г. Лівнев.- Москва: РАТІ-ГІТІС, 2008. - 105 с.
9. Кокорін, А. Вам привіт від Станіславського [Текст]: навч. посібник/А. Кокорін.- 2005. - 224 с.
10. Лоуен, А. Психологія тіла [Текст]/А. Лоуен.- Москва, 2005. - 57 С.
11. Макаров, С. М. Від старовинних розваг до видовищних мистецтв. У нетрях позорищ, потех та розваг [Текст]/С. М. Макаров.- Москва: Либроком, 2010. - 208 с.
12. Мессерер А.М., «Уроки класичного танцю», М: Мистецтво, 2007. - 84 С.
13. Немирович-Данченко, В. І. Народження театру [Текст]/В. І. Немирович-Данченко.- Москва: АСТ, Зебра Е, ВКТ, 2009. - 672 С.
14. Петрова, Є. В. Акторська майстерність. Перший рік навчання [Текст]/Є. В. Петрова.- Москва, 2006. - 85 С.
15. Станіславський, К. С. Зібрання творів: в 8 т. [Текст]/К. С. Станіславський.- Москва, 2009. - 256 С.
16. Станіславський, К. С. Мистецтво подання [Текст]/К. С. Станіславський.- Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. - 192 С.
17. Слонімський Ю., «Чудове було поруч з нами», Л., «Радянський композитор», 2011. - 56 С.
18. Соллертинський І., «Статті про балет» Л., «Музика», 2012. - 99 С.
19. Тарасов Н.І., «Класичний танець» М., «Мистецтво», 2011. - 78 С.
20. Тарасов Н.І., «Класичний танець», М., Мистецтво, 2011. - 86 С.
21. Уральська В.І. в СБ Завдання виховання бал-ра в театральному ВНЗ, М., ГІТІС, 2010, С.31 ст. Виразні засоби сучасного хореографічного мистецтва.- 54 С.
22. Чехов, М. Шлях актора/М. Чехов.- Москва: АСТ, 2009.

Додаток 1

Вправи, ігри та ігрові елементи колективності.

1. Стільці. Той, хто проводить гру, або викладач дає команду вибудувати зі стільців (м'ячів, гантелей та ін.) фігуру або букву. Завдання учнів якомога скоріше і нечутно (переговори забороняються) вибудувати необхідну фігуру (за завданням, наприклад, розгорнуту літеру до віконця і т. п.). Вимога до учасників - одночасність виконання.

2. Стати згідно лічби на пальцях. Той, хто проводить гру, обертається до групи спиною, вказує кількість пальців (від 1 до 10), потім різко повертається до групи. На його поворот чисельність стоять (або сидячих, що лежать і т. д. : як умовлено) повинна бути відповідною. Завдання виконується у повній тиші.

3. Третій зайвий. Відома гра, навряд чи потребує коментарів.

4. Побудова. Вихованці повинні дуже швидко, і безшумно (не спілкуючись) побудуватися в шеренгу, по якомусь заданому параметру (за алфавітом, згідно перших літер прізвища або по батькові; по зростанню номера квартири і т. д.)

5. Рулетка. Вихованці діляться на 2 групи, по 1 людині сідають за стіл, один проти одного і кладуть руки на стіл. Між ними кладуть монету. По вказівці ведучого вони повинні накрити монету рукою - хто швидше. На всі інші сигнали ведучого (тупання, звуки) вони не повинні реагувати, ворухитися

(якщо зробив рух рукою не вчасно – програє. Місце того, хто програє займає інший представник групи.

7. Друкарська машинка. Вихованці розподіляють між собою алфавіт (кожному також дістається кілька літер), вони і є тими кнопками друкарської машини, які букви їм також дісталися. Удар по підходящій клавіші - це вибір відповідної літери. тобто людини (кому вона дісталася). Хто-небудь має надрукувати якусь фразу, і учасники «друкують», плескаючи в підходящий момент з рівними між «буквами» проміжками. Пробіл позначається загальною зупинкою всієї групи, точка - загальними 2-ма ударами.

8. Земля - вода - повітря - вогонь. Особа, що проводить гру, вказує на 1-го з тих, хто стоїть у колі, кажучи йому одне з ключових слів. Той, на кого вказали, зобов'язаний (не пізніше ніж на 5 рахунків, відлічуваних провідним) іменувати (без повторів) тварина - рибу - птицю або повернутися навколо себе відповідно. Хто помилився - вибуває.

9. Магічна паличка. Вихованці передають один одному в певному порядку (або за бажанням власника палички) ручку (або інший, предмет) пропонуючи продовжити розпочате ним речення (словосполучення). Той, що отримує паличку зобов'язаний на 5 придумати продовження речення, і сам стає власником, продовжуючи завдання для наступного.

10. Руки-ноги. По одному із сигналів ведучого, учасники повинні підняти руки (або опустити, якщо на момент сигналу вони вже підняті), інакше (наприклад, - встати або, відповідно сісти). Треба сказати те, що завданням виконавців є протриматися якомога довше, не плутаючи сигналів і зберігаючи загальний ритм і безшумність рухів. Якщо учасників багато, можна розбитися на дві команди і, перевірити яка команда протримається довше.

11. Рітми. Викладач, або хто-небудь з учасників вказує ритм, що складається з ударів, тупання і звукових ефектів. Завдання учасників, дотримуючи даний темп і тривалість пауз, виконувати по черзі по одному вправи у заданому ритмі (удари, тупання, кроки і т. п.)

12. Оркестр. Ведучий розподіляє між учасниками партії різних інструментів, що складаються з оплесків, тупання, і всіх можливих звукових ефектів. Завданням учасників є ритмічне виконання якогось відомого музичного твору під керуванням диригента, керуючого гучністю загального звучання і керівною роллю диригента.

14. Черга з кулемета. Вихованці сідають у коло і ведучий 3-ма ударами задає темп кулеметної черги (спочатку повільний). Учасники по черзі, точно дотримуючись темпу, виконують удари рівномірно (повільно), поступово прискорюючись, до швидкості кулеметної черги (хлопки практично з'єднуються), а дійшовши до межі швидкості, починають також повільно її знижувати.

15. Передача пози. Вихованці стають в шеренгу. Перший вигадує якусь складну позу (інші не бачать яку) і за сигналом ведучого «передає» її другому (той зобов'язаний дуже точно і швидко запам'ятати її). За сигналом ведучого - перший «знімає», а другий «приймає» цю позу. Далі відбувається передача пози від другого до третього учасника і т. п. Завданням є дуже чітка передача пози від першого до крайнього виконавця. Можливо розбитися на дві команди і «передавати» одну, задану ведучим позу – яка команда точніше.

16. Ковбой і бик. 2 учасники стають на відстані один від одного (більше 5 метрів). Один повертається спиною - це бик, другий бере в руки уявну мотузку - це ковбой. За сигналом до початку ковбой зобов'язаний накинути уявну мотузку на бика і підтягнути його до себе (бик, природно, чинить опір).

17. Дзеркало. Один з учасників стає ведучим, другий - його відображенням в дзеркалі, тобто дуже точно, копіює всі його дії та рухи.

Додаток 2

Етюд на органічне мовчання

Дійові особи повинні бути поставлені в такі умови (загострені, змагальні, конфліктні, пригодницькі, також чуттєво близькі і достовірні для виконавців), в яких вони зобов'язані взаємодіяти, тобто вступити в протистояння з партнером

(або з середовищем) за допомогою фізичних, але не словесних засобів. «Я - в запропонованих обставинах».

Етюд - біографія, етюд - сповідь

У сюжетну базу даних етюдів можуть бути закладені справжні дієства з життя вихованця, ті ситуації, в яких виявлялося би його творче і людське кредо, моральна, світоглядна позиція. В етюді в ефективній формі повинна «прозвучати» відповідь на проблеми: Що він любить? Що він терпіти не може? До чого прагне? Чого побоюється? Що впливало на становлення його характеру, поглядів? Які дієства стали поворотними в його житті? Які труднощі, протиріччя навколишнього життя турбують його найбільше?

Етюд на розгорнуту оцінку дієства

У етюдах на дану тему особливо важлива структура моменту сприйняття факту, докладна «розшифровка» миті життя, що припускає спеціально уповільнене, «рапідний» рух думки, внутрішній монолог, внутрішню боротьбу мотивів, розробку емоційно-психічної реакції на подію, стресову оцінку подій.

Етюд «стоп-кадр»

«Стоп-кадр» допомагає освоєнню принципів сценічної виразності, особливо - принципів і прийомів мізансценування. Завдання режисерів - вибудувати статичну пластичну композицію, яка виражала б ту чи іншу тему. Це зупинений момент життєвого процесу (як на полотні художника), коли дія, боротьба досягли власного кульмінаційної напруги. Необхідно підкреслити те, що природно, що «стоп - кадр» повинен бути облаштований відповідним реквізитом, світлом, костюмами, якщо це потрібно - шумами або музикою - всім тим, що посилить глядацьке сприйняття «стоп-кадру».

Етюд говорять речі або «натюрморт»

Це тренувальне завдання розвиває «смак» режисера до подробиць, точно підібраним деталям, лаконічності. Мова предметів. Завдання - зробити на сцені без акторів, скупими засобами, лише за допомогою реквізиту композицію (натюрморт), який має «розповісти» історію про людину, про подію, що сталася з нею. Чіткий відбір предметів, їх розміщення, порівняння в поєднанні зі

світловим, музично-шумовим оформленням допоможуть уникнути різночитань композиції, втілити надзадачу режисера.

Етюд за твором живопису

При виборі матеріалу для етюду перевагу слід віддавати сюжетній лінії, жанровому живопису, що несе в собі те, що можна назвати «драматургічним зерном», тобто містить конфлікт передбачає боротьбу і дію, чітко виражений сюжет людської долі. Репродукція зобов'язана бути хорошої якості, щоб можна було сприйняти художні плюси і індивідуальність твору. Інсценування картини - це перша зустріч з творцем. Вихованцю потрібно ретельно вивчити обраний твір, а потім перетворити статичне, двомірне зображення в дієвий життєвий процес, що відбувається в часі і просторі сцени. Важливо відчути творця і передати сценічними засобами своє «прочитання» картини, усвідомлення її сюжету, труднощі, конфлікт, пропоновані події, основну думку, атмосферу, також розкрити стиль і жанр твору.

Етюд на базі музичного твору

Основою для твору етюду може нарешті стати мала музична форма або закінчений уривок з величезного твору. Слід уникати ілюстративності, прагнути до образного, асоціативного рішення і реалізації етюду. Сюжет етюду може народитися від чуттєвого спогаду, який справила музика, тих фантазій, які вона навіяла. При виборі і постановці формується художній смак, моральна позиція вихованця і його можливості: вміння перевести літературний текст в драматичну ситуацію, де є зав'язка, розвиток і вирішення конфлікту, що розкриває суть долі та відносин людей.

Етюд «Інтерпретація факту»

У колективі створюється «скарбничка» фактів. Уявіть собі один факт про те, що вихованці приносять і складають у неї тексти телеграм, газетних оголошень, інформаційних матеріалів, опис підглянутих в житті фактів та інше. Життєвий факт - це привід для народження сценічного дійства. Викладач розподіляє записки з фактами між вихованцями, і вони стають режисерами

постановниками даної історії. У їх завдання, входить розшифрувати внутрішній, таємний сенс розказаної життєвої історії, прихований за фактом.

Етюд «Ігри в казки»

Мікроспектаклі на казковій базі - це не інсценування казок, тут зовсім інші цілі і завдання. Вихованець повинен зануритися у світ казок, налаштуватися на «хвилю казки», а потім скласти власний казковий сценарій на базі відомої казки, жарт на тему казки, вільну фантазійну інтерпретацію. Цей етюд повинен будуватися за принципом «комедії масок»: приблизний сценарій вільна, весела гра-імпровізація, в якій розкривається усвідомлення поетики казки, її звичаїв, ситуацій, чудес, мови. Така «ескізна» робота над казкою допомагає розкріпачити фантазію вихованців, артистичну сміливість виконавців, зняти зайву дорослість і «наукоподібність».

Етюд «Слідство у справі казкових героїв»

Одна з важких перешкод при навчанні режисерів - це відсторонено спостерігати та сприймати героїв з боку, роз'яснювати їхніх вчинки, а не співпереживати разом з ними. Вихованцям пропонується зіграти в «судовий розгляд» з приводу тих чи інших вчинків героїв казок або байок. В даній грі може брати участь весь колектив: хтось бере на себе роль адвокатів, хтось прокурора, хтось судді, хтось очевидців, слідчих, які проводять слідчий досвід, потерпілих і т. д. Тут необхідно принципово розглядати кілька версій події, відшукати різні виправдання вчинків і стосунків героїв, зробити спробу проникнути в логіку їхньої поведінки з різних сторін, розшифрувати їх внутрішні мотиви. Наприклад: «Чому колобок втік від бабусі з дідусем? Це що? Акт мужності або зради? Можна як би захистити як першу, так і другу позицію. Ні для кого не секрет те, що основне - захищати свою точку зору за допомогою ефективною логіки.

Етюд допоміжний (за розповідями)

Допоміжні етюди розігруються на базі творів літератури для того, щоб, забезпечити повноту пізнання про життя героїв. В етюді шукається відповідь на проблему, що було би з героєм до початку історії і що буде потім.

.

...

..